

Klaus Briegleb

Aus der Quelle der Musik

Die Stimme aus der Chausseestraße erreichte uns im Westen, als sich in der Restaurationsperiode der Bonner Republik eine Stimmung Bahn zu brechen begonnen hatte, die nach mehr, als nach Gruppe 47 oder Bildungsreform schmeckte; „Aufbruchstimmung“. Biermanns Stimme passte zu dieser Stimmung, ja, sie drückte sie aus! Wie war das über die Mauer hinweg möglich?

Es war möglich, weil dieser Mann mit der Kithara mit seinen ersten Liedern bis 1965 das Erbe einer archaischen Gattung angetreten hatte. Von Homers Texten und von den Reigentänzen des Volks inspiriert sang der frühgriechische Rhapsode – und ‚*wusste*‘ dabei mehr, als er selbst wirklich erlebt haben konnte. Vom ersten Ton an, der in dieser Gattung angestimmt wird, um aus der Quelle der Musik zu deuten, was gesagt sein will, ist dieses Mehrwissen geschichtlich im Spiel; als Rhythmus, passionierter *Sprechgesang*. Es entstand die Vorstellung, dass der Verständigungsraum des Rhapsoden grenzüberschreitend [mauerüberspringend] und sein Rhythmus prophetisch sei.

Der Kunst des Sprechsängers ist in großen Beispielen dieses archaische Moment eingeschrieben geblieben, seine Manifestationen nennt Wolf Biermann in seiner Poetik „Wie man Verse macht und Lieder“ ein bisschen eulenspiegelig „die *Gratis*geschenke der Muses“. Der späte Sigmund Freud spricht in diesem Zusammenhang von Spuren der Erinnerung an das Erleben früherer Generationen, der späte Heinrich Heine von „poetischer Vergangenheit“, die ihn schon in der Kindheit in „fortlaufenden Nachträumen“ bis zum Grauen gelehrt habe, dass er Ich und „zugleich ein anderer“ ist und „einer anderen Zeit“ angehört. Traumwissen aus archaischer Quelle (Vorzeit, Kindheit), so Heine, bürge für eine unbewusste Erbschaft von Schuld und Schulden im Überlieferungsgang der Völker, von dem er sagt: „Es gibt eine Solidarität der Generationen.“

Wer sich durch Biermanns früheste Lieder hindurchliest und -hört, nimmt wahr, wie solche Erörterungen über „Erinnerungsspuren“ und „Solidarität der Generationen“ nicht nur seine poetischen Anfänge in der DDR, sondern auch seine intuitive Einstimmung in die aufbrechende rebellische Grundstimmung im Westen erhellen können.

Einer meiner Söhne, geboren 1962, sang damals, um 1967, das „Soldat, Soldat“-Lied lauthals „mit wahren Gefühle“. Woher kannte er diese Stimme? Aus einer Übertragung aus dem westberliner Keller des Manns mit der Pauke, Wolfgang Neuß, bei dem Biermann in jener grauen Vorzeit zu Gast gewesen ist? Vielleicht ist auch der Vater im Spiel gewesen – Wie dem auch sei, als im Westen „Aufbruch“ schon keine bloße Stimmung mehr war, sondern eine Jugendbewegung, hatte ein fünf- oder sechsjähriger Junge ein Lied sich angeeignet *und zum Kinderlied gemacht*, dessen Text auf eine Verweigerung des in beiden Teilen Deutschlands herrschenden „falschen Friedens“ zwischen den Generationen hinauslief.

Was wir nicht wussten: Biermann hatte, 1963, entgegen seiner Gewohnheit der Melodie den Text *nach*getragen, nannte deshalb das erste Produkt, das Lied, noch „Soldatenmelodie“. War da die reinste Archaik *musikalisch* über die innerdeutsche Grenze gesprungen und hatte eine Botschaft aus der Chausseestraße hinterlegt, gegen welche die Ostergesänge der Deutschen Friedensunion chancenlos waren? – eine musikalische Botschaft jedenfalls, die dem Vater damals nicht bewusst wurde und dem Kind nicht bewusst zu werden brauchte. „Die Beziehung der Musik zu ihrem Inhalt“, sagt der Musikwissenschaftler und Psychoanalytiker Johannes Picht, „anders als es bei der Sprache der Fall ist, sie ist *bisweilen so unmittelbar*, daß Inhalt und Form nicht zu trennen sind.“

Das grenzt ans Wunderbare – und wer sich gegen Biermanns Stimme nicht verschließt, der mag für Descartes verloren und möglicherweise bis hin zum orpheischen Wunderglauben schon verführt sein, er habe sein Ohr für die Sprache der Vögel in der

Kunst entdeckt. Was unbestreitbar ist: Rhythmus springt über. Sie kennen die homer-bezügliche Urszene im Denken der klassischen griechischen Poetik: Odysseus hört den Kitharاسpieler, erinnert sich und weint. Die Szene hat nichts von Natur Passivisches. Erinnerung ist Arbeit. *Auch* des Sängers und der ihm Zuhörenden. Biermanns Poetik schöpft aus diesem Tatbestand. In der letzten, der Düsseldorfer Fassung dieser Poetik, 1995, kommt das Lied „Soldat, Soldat“ poeto-logisch nicht gut weg; bemängelt wird eine langweilige Parallelität von Text und Musik, es *fehle* zwischen Text und Musik die kontrapunktische Spannung. Das mag so, wie der Poetologe das kleine Stückchen an Johann Sebastian Bachs Kunst der Polyphonie gemessen hat, zutreffen, dennoch irrt hier die Selbstkritik des Komponisten, wie denn der *historische* Irrtum über sich selbst auch ein Wahrheitsbeweis seines künstlerischen Zentralmotivs ist: „Nur wer sich ändert, bleibt sich treu“. Schauen wir genauer hin: Am 16. November 2001, nach 1965 mit Neuß in Frankfurt am Main und, z.B., 1980 vor grünen „Genossen“ an der sogenannten Volksuni in Westberlin, interpretiert *der Sänger* Biermann wieder sein „Soldat, Soldat“ vor großem Publikum, im BE – und widerlegt den Autor der Poetik. Vielleicht autobiographisch inspiriert vom Spielort, wohl aber eher: herausgefordert von „9 / 11“ und dem neuen Krieg, setzt der Gesang – Takt gegen Takt ansteigend punktiert – die Dynamik dieses Verfahrens schließlich in dem für Biermann typischen über-artikulativen Schluchzen frei und bringt jene „Melancholie“ in den Vortrag, die eine *aktive* Leidensqualität ist, wie er sie in seinen Liedern und Gesängen zersingt. Unvergesslich, aber wir haben es ja auf Platte, wie das ‚Kinderlied‘ „Soldat, Soldat“ jetzt 2001 auf die Höhe eines Weltlieds gebracht ist. Ich höre *am Rand des „tiefen Sprungs“*, *den die Welt hat*, das Sterbepfeifen Till Eulenspiegels, dieser dunkel-heitren Figur der Volksphantasie, die aus ihrem Grabe immer wieder aufersteht.

Ich weiß nicht genau, wie Biermann heute die Melancholie „so vieler Linker“ bewertet, die, wie er in der Poetik sagt, in „ihrer eigenen Zerrissenheit, ihrem eigenen spannungsgeladenen Schmerz über das Scheitern der kommunistischen Utopie“ berührt werden vom „Großen Gebet der alten Kommunistin Oma Meume

in Hamburg“ (1967), dessen Text-Musik-Beziehung Biermanns Poetik zufolge den Rhythmus des „Soldat, Soldat“ übertreffe und in der Tat eine forminhaltliche Passioniertheit ausstrahlt, die diesen Gesang über das 20. Jahrhundert hinaus unsterblich gemacht haben wird: „O Gott, laß DU den Kommunismus siegn!“ Mit Heine gesprochen: „Der Pfeil gehört nicht mehr dem Schützen, sobald er von der Sehne des Bogens fortfliegt“. Das Schluchzen der „Soldatenmelodie“ – um es noch einmal mit Heine zu sagen: „Tränen wie sie nie mit den Augen geweint werden“ – sind, so meine ich, auch in dieser Hinsicht dem Stoßgebet der Oma Meume musikalisch und historisch ebenbürtig.

Ich sprach von Eulenspiegel. Biermann-Eulenspiegel möchte die „Internationale“ neu übersetzen? – ! – ? Eine diesbezügliche Anfrage schickte ihm ein Münchner Musikkapitalist vor Siebenjahresfrist ins Haus. Darauf kann ›Ul en spegel‹ [›feg (mir) den Hintern‹] nur mit Humor antworten: mit „schimpf und ernst“. Die muntre Ablehnung des Ansinnens ist eine historisch-solidarische Neu-Interpretation: Die Zeile „... erkämpft das Menschenrecht“ sei unsterblich; aber lieber übersetze und reklamiere er ein anderes, das bessere Lied aus der Commune de Paris, ein Liebeslied, *Le Temps des Cerises*, Zeit der Kirschblüten – „Auf immer bleibt mir die Kirschenzeit lieb / Und was von ihr blieb, brennt tief in mir“. Auf der Fährte dieses Sängers werden Sie, meine Damen und Herren, immer dieser innig musikalischen Untrennbarkeit von Liebe und Politikschmerz gewahr werden können.

Damit zurück zur Solidarität der Generationen. Dieses Thema hätte ohne die Erfahrungen seiner kommunistischen Frühzeit für Biermann keine geschichtliche Authentizität in seiner gesamten künstlerischen Entwicklung erlangen können. Man muss jene Utopie, wenn man sie schon so nennen soll, geschmeckt haben wie er, *um seinen Gesang zu begreifen*.

Die Solidarität der Generationen wird in den frühen Sachen radikal herausgefordert, auch auf der Textoberfläche ‚bloßer‘ Inhalte; Beispiel 1965: „Der Haß von gestern schützt mich vor dem Sturm von morgen. Nehmt zur Kenntnis: Ich bin ausgerüstet.“

Oder 1962. „An die alten Genossen“: „Die *Gegenwart*, euch / Süßes Ziel all jener bittren Jahre / Ist mir der bittre Anfang nur - - “. „Der bittre Anfang nur“, das ist in den Gedichten und Gesängen bis etwa 1965 ein Zeichen dafür, dass der junge Genosse einen Entwurf besserer Zeiten in petto habe. *Schmerzhaft* bricht dieser Entwurf sich Bahn auf den Spuren der Erinnerung an vergangene Klassenkämpfe, wenn der Dichter an der Gitarre ihren wahren Sinn an *der* Erbschaft misst, wie sie ihm jetzt vorgesetzt wird und seine Gefühle aufwühlt. Dergestalt sind die alten Kämpfer – „Seht mich an, Genossen“ – in das Gedicht kraft einer Gebärde bitter-zwiespältiger Zuneigung gerufen, welche aber den gewählten Worten bereits keine wohlfeil präsenste Harmonik mehr einräumt. Zwischen die Generationen der historischen Kämpfe werden vielmehr apolitische Wörter wie Irrlichter ausgestreut, keine zeitgenössisch politisch-korrekten Erbtöne.

Dann im bedeutsamen Text des vierstrophigen „Gesangs für meine Genossen alle“ von 1965 findet Biermanns politische Leidenschaft, jetzt vor allem *unter* der Oberfläche der Inhalte, *ihren Grundton* der geschichtlichen Klage. Sie schafft sich Raum zwischen den Generationen und zwischen den „Schlachten“ der Epoche, in der kein poetisches Epiapoiea mehr stimmt.

In diesem Verständigungsraum sind Seelentöne angestimmt, die mitten ins verengte Herz aller Erbeverwalter zielten und den Sprechsänger Biermann in den Stand eines natürlichen Gegners aller Einschränkungen und Lügen in der deutschen Gedenkkultur überhaupt erhob, sei sie ost- oder westideologisch geprägt, oder verdeckt antisemitisch: „Ach, (- - -) wie oft verschwieg ich meine jüdische Angst, von der ich behaupte, daß / ich sie habe (- - -)“. Auf alle fernere Arbeit des dichtenden Ichs an Stimme und Instrument würde *diese* Behauptung, würde die Öffnung des Gesangs für *diese* Selbst-Entdeckung nun Einfluss behalten; es beginnt im selben Text.

„Ich singe für meinen Genossen Dagobert Biermann / der ein Rauch ward (- - -) / und der auferstanden ist mit seinen Genossen in meinem rauchigen Gesang / Und ich singe Dir all meine Ver-

wirrung - - - “ Kaum ist also die „jüdische Angst“ heraußen, ist die Verwirrung da, und der sprechgesungene Vortrag schießt zu einer gesamtdeutschen Gedenkhaltung zusammen, die alle Verwirrung wert ist.

Das kann niemandem entgehen, wer auch immer die vier Strophen des „Gesangs für meine Genossen“ liest, möglichst aber *hört* in der musikalischen Einfassung auf der Platte von 1982 aus der Wohnung in Altona.

Als am Ende dieses Jahres 1965 per Beschluss auf dem 11. ZK-Plenum (Auftrittsverbot) Wolf Biermann eine erlaubte Öffentlichkeit in der Deutschen Demokratischen Republik genommen wird, geht dieser Stoß rein politisch bereits ins Leere: Die Last der poetischen Selbst-Entdeckung in der Angst des Judeseins – wurzelnd in der Gesamtepoche – , sie hatte sich nämlich *beim Dichten* als *zu lastend* erwiesen, um die „*verratene* Revolution“ und die „Genossen Verräter“ dabei noch allzu ernst nehmen zu können. Auch dies bezog sich auf die Gesamtepoche. Schon gar nicht vermochte der staatliche Druck hinter dem offiziellen Themenkatalog für politische Lyrik den Mut des jungen Dichters zu brechen. Im Gedenken der Shoah hatte er das Maß der Zeit entdeckt und den neuen Ton gefunden – „und ich schlage mir den Takt dazu mit meinen Knochen / auf dem singenden Bauch der Gitarre“ – Die Kategorie des „Aufruhrs“ hat in diesem „traurigen Monat November“ 1965, nach den Plenums-Beschlüssen, ihren DDR-*spezifischen* Oppositionsgehalt, so meine ich, zunächst einmal verloren. So lautet denn der letzte Vers des „Gesangs an meine Genossen“, aus tiefer Ruhe heraus: „In ungebrochener Demut singe ich den Aufruhr“.

Dieser Gesang war zu seiner Zeit *gesamtdeutsch* gesehen: gedenkkulturelle Avantgarde und ist nicht populär geworden. Die Poetik Biermanns versucht nicht, die gesamtdeutsche Tabuisierung des deutschen Kriegs gegen das jüdische Volk sozialpsychologisch zu erklären. Dieser Einschränkung verdanken wir die theoretische Überzeugungskraft ihres auto-biographischen Zugs. Von einer Weltgeschichte der Enttäuschungen bedrängt – so der

Grundgedanke – werde dem lyrischen Bewusstsein stückweise klar, was es an Welt verkraften kann: „Man kann nur Gefühle beherrschen, die man wirklich hat.“

Wenn das wahr ist, dann befassen sich poetologische *Selbstbetrachtungen* konsequenterweise mit dem individuellen Binnenverhältnis von politischem und poetischem Ich und billigen dem poetischen einen realen Vorrang vor dem politischen zu. So ist wohl wirklich der Spalt erklärt, aus dem das poetisch Unbewusste beim Dichten hervortritt und das politische Denken auf Distanz hält. In der Poetik „Wie man Verse macht und Lieder“ heißt es: „Ich suchte immer noch Verständigung (...), aber mit jedem neuen *Lied*, mit jedem neuen *Gedicht* verbaute ich mir die Fluchtwege in den falschen Frieden. Ich schrieb immer etwas mutiger, als ich war, und dichtete dabei immer etwas tiefer, als ich wußte.“

Damit, meine Damen und Herrn, stehe ich vor einem fragmentarischen Resümee einer fragmentarischen Lobrede. Mit Hinweisen auf die archaische Gattung des Sprechsängers und auf die bewussten Motive des Gedenkens und der Klage habe ich eine Leitlinie durch Biermanns Arbeiten angedeutet. In seiner Poetik geht er dieser Linie selber nach, konzentriert sich dabei auf die Beziehung von Musik und Text und auf das Übersetzen im weitesten Sinn, was bedeutet: *Übersetzen* aus ererbter Tradition und dabei unabhängig sein von „direkter Mitteilung“ (Freud), also Freiwerden zum Nachdichten, also Erinnerungskunst, also auch Gefasstsein auf das Furchtbarste, das den Musensohn aus den Abgründen des Welt- und Geschichtszusammenhangs herauf beim Belauschen von Texten und Traditionen überfallen kann. *Dann* ist er in einen universellen Erinnerungshorizont gestellt, der ihm Studium, Arbeit an seinen Affekten, also auch Distanz abverlangt. An einem Beispiel sei das zuletzt veranschaulicht.

Als Wolf Biermann den Ersten Gesang aus Jiz(c)hak Katzenelsons *Dos lied vunem ojsgehargetn jidishn volk*, „... vom ausgerotteten jüdischen Volk“, zu übersetzen beginnt, scheint er sich bei der Erklärung seiner Version für „lied“ – Großer Gesang, oder

auch The Great Jewish Blues – noch einmal festhalten zu wollen an der Auffassung in seiner Poetik, wonach die Musen (auch) Gratisgeschenke zu vergeben haben, der Sprechsänger also, bei der Arbeit an Text und Partitur, vor allem in das archaische Erbe *seiner Gattung* hinabhörchen solle: „[Cante jondo] Gesang von tief innen (...), der nicht gesungen wird, er singt selber“. Trägt diese Auffassung aber noch? Hat sie in der Entwicklung des politischen Schriftstellers nach 1945 je getragen? Im Ersten Gesang Katzenelsons wird in einer sogenannten anti-phonalen, (sprich:) wütend dialektischen (talmudischen) Hin-und-her-Rede *ersteinmal ausgehandelt*, ob *überhaupt* noch gesungen werden *könne*! „Sing! nem dein harf in hant – wie ken ich singen?“ usw. Biermanns Randnotate verweisen auf den Arbeitsweg des jüdischen Klagegesangs, der den Raum seiner Tradition als Gattung *mitdenkt*, auch im Oktober 1943. Ich greife einen Aspekt auf. Er lenkt den Blick auf die Heilige Schrift und auf Heinrich Heine.

Katzenelsons „wie ken ich singen?“ zitiert das „Lied der Verdammten an den Strömen Babels“, den Psalm 137, „Wie könnten wir singen unter Aufsicht unsrer Peiniger - - Wohl dem, Babel, der deine Kinder packt und zerschmettert an der Felswand“. Wir hören, aufgenommen aus einer *mythischen* Überlieferung der Juden, unmittelbar den Hass auf die NS-Peiniger und die Judenpolizei in Warschau. Biermann versucht den Schmerz beim Übersetzen solcher Unmittelbarkeit zu lindern durch Kontaktaufnahme zu seinem Lieblingsvorgänger Heine, versucht es mit einer Assoziation zu dessen messianischem „Ein neues Lied, ein besseres Lied, O Freunde, will ich Euch dichten ...“ – das greift nicht unbedingt. Heine aber hat im Mittelteil seiner „Hebräischen Melodien“ *auch* aus dem Psalm 137 übersetzt (...) und dort zwar „die tolle Sud“ des Rachehasses auf die Peiniger in Babylon lyrisch-moralisch zu besänftigen gewusst, jedoch im folgenden Gedicht der „Melodien“ („Disputation“) haben Real-Affekt und Real-Erinnerung dem Rhythmus der Strophenfolge gewaltig eingeheizt. Denn nun prägt die wirkliche, forschende *Geschichtserinnerung* an das Spanien des massenhaften Judenmords und der Blutgesetze, *nicht* das mythisch verunklärte Gedächtnis des babylonischen Exils die Sprache. Die Nähe zur Moderne, zur Hei-

neschen Moderne ist sinnlich da. Hier packt der Nachdichter zu.
Aus Heines Unmittelbarkeit zur Hassrede des inquisitorischen
Franziskaners mit dem Schaum vor dem Mund,

Judenvolk, ihr seid Hyänen,
Wölfe, Schákáls, die in Gräbern
Wühlen, um der Toten Leichnam‘
Blutfraßgierig aufzustöbern,

holt Biermann das BLUTFRASSGIERIG herüber, setzt es an
einer schwer übersetzbaren Stelle im Vierten Gesang ein *und
macht sie so übersetzbar*: „die ofene die meiler“, Mäuler auf-
gerissen hungrig nach Juden. Es sind die offenen Türen im Gü-
terzug, schon wieder einer, der wartend in Richtung Treblinka
aufgestellt ist.

Es ist ein Menschenfreß-Bankett, ein Schlürfen
und Geschmatz
Sie kriegen alles reingestopft und kriegen nie nie nie
genug
Wagonen, wagonen: Raubtiere auf dem Umschlagplatz
,Tamewate‘, ,einfältig‘, ,dumm‘ –
blutfraßgierig steht er da, der elend lange Güterzug.

Bei solcher Traditionsbindung, lieber Wolf Biermann, die *keine*
Einschränkung zulässt und jeglicher gesellschaftlichen Tabubil-
dung durch passioniert rhapsodische Geschichtsfreude entgegen-
wirkt, ist mir um das weitere Wirken deines Genies nicht bange.
Vielleicht wird, was wir von dir bekommen, mal der große Blues
des gegenwärtigen Elends sein.